BIBLIOTECA · MUZICALĂ

HECTOR BERLIOZ

SIMFONIILE LUI BEETHOVEN

TRADUCERE DE

MAXIMILIAN COSTIN

„VIAȚA · ROMÂNEASCĂ"

Scanat cu CamScanner

In Editura «Viaţa Românească» S. A.

a apărut:

VIOARA

MAEŞTRII ŞI ARTA EI

DE

MAXIMILIAN COSTIN

Origine. — Construcţie. — Intreţinere. — Biografii. — Arta de a cânta din vioară. — Vioara în ţara românească.

Un volum format mare, cu planşe, 91 ilustraţiuni, un tablou sinoptic şi un index alfabetic, indispensabil violoniştilor şi tuturor iubitorilor de muzică.

Costul unui exemplar Lei 15

Ediţie de lux pe hârtie suedeză Lei 25

La toate librăriile din ţară

Se expediază şi contra ramburs prin:

„Viaţa Românească"

Bucureşti, Calea Victoriei, 37

Simfoniile lui Beethoven

Scanat cu CamScanner

HECTOR BERLIOZ

Simfoniile lui Beethoven

TRADUCERE DE

MAXIMILIAN COSTIN

VIAŢA ROMÂNEASCĂ
BUCUREŞTI

Scanat cu CamScanner

SIMFONIILE LUI BEETHOVEN

Luând apărarea operei lui Beethoven pe atunci încă contestat în Franța, Berlioz, cu autoritatea geniului, analizează printr'un studiu critic, simfoniile «cele nouă muze» ale celui mai puternic geniu muzical al omenirei.

Urmărind senzul desvoltărei muzicale, Berlioz scoate la iveală în neașteptate imagini de cuvinte, întreaga comoară de frumusețe, ascunsă în mersul liniilor sonore ale orchestrei beethoveniene.

Spulberând critica necompetentă ori interesată, printr'o analiză savantă, zeflemisind adesea, nu fără amărăciune, mediocritatea publicului, Berlioz, servind muzica își apără propria sa operă, pentru răspândirea căreia avu de întâmpinat mari greutăți întreaga viață.

Scanat cu CamScanner

După mai bine de o jumătate de secol [1] *prezentul studiu critic își păstrează aceiaș valoare și noutate, publicul muzical putând găsi în el un ajutor prețios pentru înțelegerea cât mai adâncă a muzicei lui Beethoven.*

M. C.

---

1) Unele părți din acest studiu publicate în volumul *«à travers chants» în 1863*, au fost scrise de Berlioz încă din anul 1830.

Studiu critic

asupra

Simfoniilor lui Beethoven

Sunt treizeci și șase sau treizeci și șapte de ani, de când s'a făcut la concertele spirituale de la Operă, încercarea operelor lui Beethoven, pe atunci cu desăvârșire necunoscute în Franța. N'ai crede astăzi de câtă desaprobare fu lovită această admirabilă muzică din partea celor mai mulți artiști. Părea ceva bizar, incoherent, difuz, plin de modulații aspre, de armonii sălbatice, lipsit de melodie, de o expresie exagerată, prea sgomotos, și oribil de greu. D. Habeneck pentru a satisface cerințele oamenilor de gust cari conduceau atunci Academia regală de muzică, se vedea forțat să facă, în aceleași simfonii a căror execuție a organizat-o și condus-o mai târziu cu atâta grijă, la conservator, tăeturi monstruoase, cum ți-ai putea permite cel mult într'un balet de Gallenberg, ori o operă de Gaveau.

repetiție. Interesul vădit pe care publicul începu de-atunci să-l arate pentru Beethoven, dublă forțele apărătorilor săi, reduse dacă nu la tăcere, cel puțin la inacțiune majoritatea detractorilor, și puțin câte puțin, grație acestor lumini crepusculare, anunțând celor ce văd, din care parte avea să răsară soarele, grupul se mări, și se ajunse a se înjgheba, aproape numai pentru Beethoven, măreața societate a Conservatorului, astăzi aproape fără pereche în întreaga lume.

Vom încerca analiza simfoniilor acestui mare maestru, începând prin cea dintâi, pe care Conservatorul o execută atât de rar.

Simfonia în Do major Op. 31

Această operă, prin forma, prin stilul melodic, prin sobrietatea armonică, şi prin instrumentaţie, se distinge cu totul de operele precedente ale lui Beethoven.

Scriind-o, autorul a rămas se înţelege sub înfluenţa ideilor lui Mozart, pe care mărindu-le pe alocuri, le-a imitat cu iscusinţă pretutindeni. In prima şi a doua parte, se văd totuşi apărând din timp în timp unele ritmuri, pe care autorul lui Don Juan le-a întrebuinţat ce e drept, dar foarte rar, şi dându-le mult mai puţină importanţă.

Primul allegro, are drept temă o frază de şase măsuri, care fără să aibă ceva prea caracteristic, devine în urmă interesantă prin arta cu care e tratată. Succede o melodie episodică, într'un stil fără multă distincţie şi prin mijlocirea

unei semi-cadenţe repetată de trei sau patru ori, ajungem la un joc al instrumentelor de vânt în imitaţii la quartă care par cu atât mai curioase cu cât, ştiut e, că au fost întrebuinţate adese ori în mai multe uverturi de opere franceze.

Andantele, conţine un acompaniament de timpane *piano* care astăzi par destul de comune, dar în care se recunoaşte totuşi începutul efectelor cele îndrăzneţe pe care le produse mai târziu Beethoven cu ajutorul acestui instrument în general puţin şi rău întrebuinţat de către predecesorii săi. Această parte este plină de farmec, tema apare plină de graţie şi se adoptă bine desvoltarei în formă de fugă, prin care autorul a ştiut să scoată efecte atât de ingenioase şi de picante.

Scherzo este primul născut, din acea familie de ciripiri graţioase (scherzi) cărora Beethoven le-a inventat forma, le-a determinat mişcarea, şi prin care a substituit aproape în toate operele sale instrumentale, menuetul lui Mozart şi al lui Haydn, a cărui mişcare e pe jumătate mai puţin repede şi caracterul cu totul deosebit.

Acest prim scherzo e plin de viaţă, de agilitate şi de o graţie fermecătoare. E singura noutate adevărată a acestei simfonii, în care ideia poetică, atât de mare şi de bogată în cea mai mare parte a operelor sale, lipseşte în ea cu totul. Este o muzică admirabil lucrată, luminoasă, vie, dar puţin accentuată, rece, şi uneori copilărească, ca în scherzo final, de pildă; într'un cuvânt pe Beethoven nu-l vedem încă aici. Il vom găsi însă în curând.

II.

Simfonia în Re Op. 36

In aceasta, totul este nobil, energic şi mândru; întroducerea (largo) e o capo d'operă. Efectele cele mai frumoase se succed fără confuzie, apărând mereu pe neaşteptate; melodia solemnă şi mişcătoare îţi impune respectul de la primele măsuri, pregătindu-te emoţiei. In ea, ritmul apare îndrăzneţ, orchestraţia mai bogată, mai sonoră şi mai variată. Acestui admirabil *adagio,* îi urmează un *allegro con brio,* plin de viaţă. Un *grupetto* aflat în prima mă-

sură a temei propuse, e reluat în urmă singur, stabilind, când progresiuni în crescendo, când imitaţiile între instrumentele de vânt şi cele de coarde, care au cu toatele o aparenţă pe cât de nouă, pe atât de însufleţită. La mijloc se găseşte o melodie executată până la jumătate, de clarinete, cornuri şi basuri, şi terminată în tutti de întreaga orchestră, a cărei energie plină de bărbăţie e mărită încă prin fericita alegere a acordurilor de care e însoţită.

Andantele nu'i tratat nici de cum la fel cu acel al primei simfonii; el nu 'e constituit dintr'o temă lucrată în imitaţii canonice, ci dintr'o cântare curată şi naivă, exprimată întâi de *quator*, şi apoi brodată cu o eleganţă rară, prin mijlocul unor uşoare linii melodice a căror caracter nu se depărtează de loc de sentimentul gingaş ce constitue caracteristica ideei principale.

Este pictura încântătoare a unei fericiri inocente, abea întunecată de câteva accente rare de melancolie.

Scherzo e plin de aceiaşi veselie sinceră în fantazia lui capricioasă, pe cât era de liniştit andantele în fericirea lui; căci în această simfonie totul

apare râzător, avânturile războinice ale primului *allegro* sunt şi ele cu totul lipsite de violenţă; nu poţi găsi altceva de cât ardoarea tânără a unei inimi nobile în care s'au păstrat neatinse cele mai frumoase iluzii ale vieţii. Autorul crede încă în gloria nemuritoare, în iubire, în devotament... Şi iată-l cu totul dedat veseliei! cât e de spiritual! ce de glume admirabile! Ascultând toate acele instrumente care îşi dispută bucăţelele unui motiv pe cari nici unul nu'l execută pe deaîntregul, dar a cărui fiecare fragment se colorează în fel de fel de nuanţe trecând de la unul la altul, ai crede că asişti, la jocurile feerice ale spiritelor lui Oberon.

Finalul cu acelaş caracter, e un al doilea *scherzo* în doi timpi, a cărui expresie e poate încă şi mai plin de fineţe şi mai picant ca cel dintâi.

III.

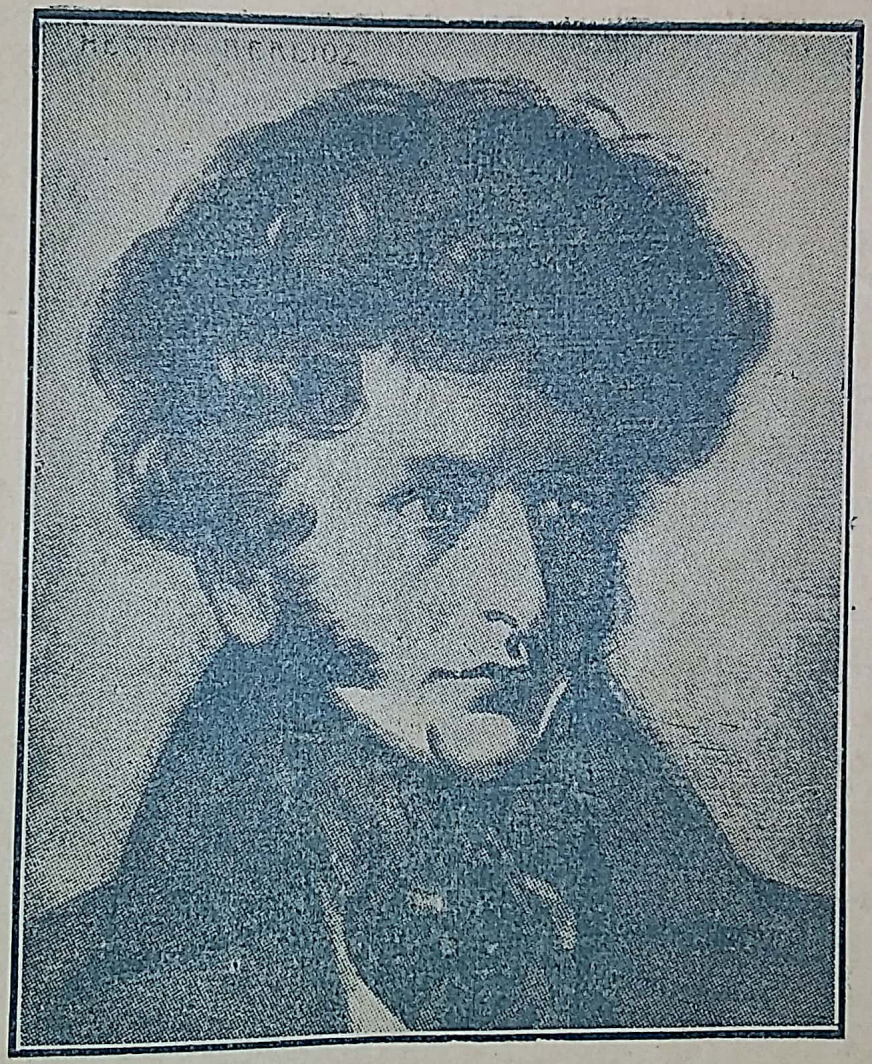
Simfonia Eroică Op. 55.

E rău că nu s'a păstrat inscripţia pusă de către compozitor la începutul acestei simfonii. Ea poartă titlul de:

Simfonia eroică pentru sărbătorirea amintirei de un om mare. Se vede bine că nu e vorba nici de lupte nici de marşuri triumfale, după cum aşteaptă mulţi dintre acei înşelaţi de mutilarea titlului, ci de gândiri adânci şi serioase, de amintiri melancolice, de ceremonii impunătoare prin grandoarea şi tristeţea lor, într'un cuvânt, despre *discursul funebru* ţinut unui erou. Cunosc puţine exemple în muzică, într'un astfel de stil, care îşi păstrează mereu nişte forme atât de pure şi o asemenea noblete de expresie.

Prima parte în trei timpi, are o mişcare aproape egală acelei a valsului. Ce poate fi însă mai serios şi în acelaş timp mai dramatic de cât acest *allegro?* Tema puternică formându-i baza nu se înfăţişează dintr'odată în întregime. Contrar obiceiului, autorul începând, ne-a lăsat să întrevedem ideia sa melodică; aceasta nu se arată în toată splendoarea ei, decât după un exordiu de câte-va măsuri.

Ritmul este cu deosebire de remarcabil prin mulţimea sincopelor, şi prin combinaţiile două măsuri în doi timpi,



Hector Berlioz

Scanat cu CamScanner

aruncate prin accentuarea timpilor slabi, în măsura de trei. Când acestui ritm împiedecat vin să i se alăture încă oarecari disonanţe aspre, ca acele ce găsim catre mijlocul reluărei a doua, în care viorile prime ţin un *fa natural* ascuţit, contra unui *mi* natural, quinta acordului în *la* minor, nu poţi să-ţi înăbuşi un gest de spaimă înaintea acestui tablou de furie nestăpânită. E vocea disperării, ori chiar a turbării. Insă se poate să te întrebi: De ce această desperare? de ce această furie? Nu poţi descoperi pricina. Orchestra se linişteşte subit în măsura următoare; ai zice că istovită de mânia la care se dăduse, îi lipsesc deodată forţele. Vin apoi fraze mai dulci, în care regăsim toată durerea înduioşătoare ce poate să trezească în suflet amintirea. E cu neputinţă de descris, ori numai de arătat, mulţimea de aspecte melodice şi armonice sub care Beethoven îşi reproduce tema; ne vom mărgini de a indica unul singur, cu deosebire de straniu, care a servit drept text la multe discuţii, pe care editorul francez l-a corijat în partitură, crezând că

are de-a face cu o greşală de tipografie, dar care fu restabilită după informaţii mai precise: viorile prime şi secunde, ţin în tremolo, secunda majoră, *si b*, *la b*, fragment din acordul de septimă, pe dominanta lui *mi b*, când deodată, un corn, care pare a se fi înşelat căutând să intre cu patru măsuri mai de vreme, face să se audă cu îndrăzneală, începutul temei principale, executată numai pe notele *mi*, *sol*, *mi*, *si*. E uşor de închipuit ce efect straniu face această melodie compusă din trei note a acordului de tonică, contra celor două note disonante ale acordului de dominantă, cu toate că distanţa mare între părţi îi slăbeşte mult disonanţa; dar în momentul când urechea este pe punctul de a se revolta contra unei asemenea anomalii, un viguros *tutti* tae pe neaşteptate cuvântul cornului, şi terminându-se *piano* pe acordul de tonică, lasă să reintre violoncelele, care spun tema întreagă în armonia normală.

Privind lucrurile puţin mai de sus, e greu să găseşti o justificare serioasă acestui capriciu muzical. Totuşi, se spune că autorul ţinea mult la el;

se povesteşte chiar, că la prima repetiţie a acestei simfonii, Ries, care era acolo, strigă, oprind orchestra: «Prea de vreme, prea de vreme, corul a intrat greşit!» şi că drept răsplată zelului depus, primi de la Beethoven înfuriat, o ocară în toată regula.

In tot restul partiţiei nu mai întâlnim nici o bizarerie de felul acesta. Marşul funebru, e o adevărată dramă. S'ar părea că regăseşti traducerea frumoaselor versuri ale lui Virgiliu, asupra convoiului tânărului Pallas:

Multa que praeterea Laurentius praemia pugnae
Adgerat, et longo praedam jubet ordine duci.
Post bellator equus, positis insignibus, Aethon
It lacrymans, guttis que humectat grandibus
[ora.

Mai ales sfârşitul e adânc mişcător. Tema marşului reapare iarăşi, însă în fragmente întrerupte de tăceri, şi fără alt acompaniament de cât trei note *pizzicato* la contrabas; iar când aceste făşii din lugubra melodie, singure, goale sfărmate, şterse, au căzut una câte una până la tonică, instrumentele de vânt scot un ţipăt, cel din urmă ră-

mas bun al războinicilor către tovarăşii lor de arme, şi întreaga orchestră se stinge pe o coroană *pianissimo*.

Partea a treia, este intitulată *scherzo*, după obicei. Cuvântul italienesc însemnează joc, glumă. Nu prea înţelegi la prima vedere, ce rost are un astfel de gen muzical în această compoziţie epică. Trebue să-l asculţi ca să-ţi dai seama. In adevăr, se vede ritmul şi mişcarea de *sckerzo*; e un joc, însă un adevărat joc funebru, întunecat la fiecare clipă de gânduri de doliu, jocuri în sfârşit, asemeni acelor pe cari războinicii *Iliadei* le celebrau în jurul mormintelor şefilor lor.

Până în cele mai capricioase evoluţii ale orchestrei, Beethoven a ştiut să păstreze culoarea gravă şi întunecată, tristeţea adâncă care trebuia să domineze un astfel de subiect. Finalul nu este de cât o desvoltare a aceleiaşi idei poetice. La început se remarcă un pasagiu de instrumentaţie foarte curios, arătând efectul ce se poate scoate din opunerea diferitelor timbre. Un *si* ♭ atacat de către viori, e reluat imediat în ecou, de flaute şi oboiuri. Cu toate

că valoarea sunetului e aceiaşi, şi-şi păstrează aceiaşi egalitate ca forţă şi mişcare, din acest dialog rezultă totuşi, o aşa mare deosebire între aceleaşi note, în cât ai putea să compari nuanţa ce le deosebeşte aceleia ce separă *albastrul* de *violet*. Nuanţe sonore de fineţea acestora erau cu totul necunoscute înaintea lui Beethoven, în cât, lui i le datorim.

Finalul acesta atât de variat este însă făcut în întregime dintr'o temă fugată, foarte simplă, pe care autorul clădeşte în urmă în afară de nenumărate detalii ingenioase, două teme noi, dintre care una este cât se poate de frumoasă.

Din întorsătura melodiei, nu poţi cunoaşte că a fost oarecum extrasă din cealaltă.

Din contra, expresia ei e mult mai mişcătoare, şi mai graţioasă de cât tema primitivă, a cărei caracteristică de bas este foarte nemerită. Cântarea aceasta, reapare puţin înainte de sfârşit, într'o mişcare mai lentă şi cu o armonie ce'i îndoeşte tristeţea. Curg multe lacrimi în memoria eroului. După aceste ultime regrete, poetul părăseşte elegia,

pentru imnul gloriei. Cu toate că puţin laconică, această peroraţie e plină de strălucire, încoronând monumentul muzical cu demnitate. Beethoven a scris poate multe lucruri mai impresionante de cât această simfonie, multe din celelalte compoziţii ale sale sunt mai gustate de public, dar, trebue totuşi să recunoaştem că *Simfonia Eroică* este atât de puternică ca gândire şi execuţie, stilul ei este atât de nervos şi mereu ridicat, şi forma atât de poetică, în cât valoarea ei este la nivelul celor mai înalte concepţii ale autorului.

Un sentiment de tristeţe gravă, antică ca să zic aşa, mă stăpâneşte totdeauna în timpul execuţiei acestei simfonii ; însă impresia asupra publicului este mediocră. De sigur, e demnă de plâns mizeria artistului care punând atâta entusiasm, n a reuşit să ajungă a fi înţeles nici măcar de un auditoriu de elită, pentru a-l ridica până la înălţimea inspiraţiei sale.

E cu atât mai trist, cu cât acelaş auditoriu, în alte împrejurări, se încălzeşte, palpită şi plânge împreună cu el ; se pasionează cu adevărat şi cât se poate de puternic pentru unele din

compoziţiile sale în adevăr tot atât de admirabile, însă mai frumoase de cât aceasta; apreciază la justa lor valoare, *allegretto* în *la minor* din a şaptea simfonie, *allegretto scherzando*, din cea a opta, finalul de la a cincea, *scherzo* din a noua, pare a fi chiar destul de mişcat, de marşul funebru al simfoniei de care vorbim (eroica); dar cât despre prima parte, a acestei opere, nu ne mai putem face iluzii, observ aceasta de peste douăzeci de ani, publicul o ascultă cu sânge rece; el nu vede de cât o compoziţie savantă, plină de energie, însă... nimic mai mult.

Filosofia nu ne serveşte la nimic; degeaba îţi spui că aşa a fost tot deauna pretutindeni şi pentru toate înaltele opere ale spiritului, că pricinile emoţiei poetice sunt ascunse şi vizibile; că sentimentul oarecăror frumuseţi cu care anumiţi indivizi sunt înzestraţi, lipseşte cu totul maselor, că e chiar cu neputinţă să fie altfel... Nimic nu ne poate mângăia, nici linişti, indignarea instinctivă, involuntară ori dacă vreţi, absurdă, ce ne umple inima în faţa unei minuni necunos-

cute și atât de nobil concepută, pe care mulțimea o privește fără să vadă, o ascultă fără să audă, și trece alături de ea fără să întoarcă măcar capul, pare că nu ar fi vorba de cât de ceva mediocru ori comun. Ah! e grozav lucru să ajungi să-ți spui fără preget: Ceia ce găsesc că e frumos, e *frumos* pentru mine, dar poate nu va fi nici pentru cel mai bun prieten al meu; acel ale cărui simpatii sunt de obicei și ale mele, va fi mișcat cu totul în alt chip de cât mine; se poate întâmpla ca opera care mă transportă, mă înfrigurează, îmi smulge lacrimi, să-l lase rece, ori chiar să nu-i placă ci să-l plictisească...

Cei mai mulți dintre marii poeți, nu simt muzica, ori nu gustă de cât melodiile triviale ori copilărești, multe spirite mari cari cred că ar iubi-o nici nu se îndoesc de emoțiile cărora le dă ea naștere. Sunt adevăruri triste, însă văzute, cunoscute. Cunoșteam o cățea care urla de plăcere la auzul terței majore executată de o vioară în dublе-coarde, care a dat naștere la niște căței, asupra cărora nici terța, nici quinta, nici sixta, nici octava, nici

un fel de acord consonant ori disonant, nu le făceau nici un fel de impresie. Publicul ori care ar fi el, este totdeauna faţă de marile concepţii muzieale, această căţea cu puii ei. El are oarecari nervi cari vibrează la oareçari rezonanţe, dar această organizaţie oricât de necomplectă ar fi, fiind repartizată neegal şi modificată la infinit, face că ar fi aproape o nebunie, să te bizui pe cutare mijloace ale artei de cât pe altele pentru a-l influenţa, şi că compozitorul nu are nimic mai bun de făcut de cât să se supună orbeşte propriului său sentiment, resemnându-se dinainte pentru orice schimbări ale soartei. Eşeam dela Conservator cu câţi-va diletanţi, într'o zi când se executase simfonia cu coruri:

— Cum găseşti lucrarea aceasta? mă întrebă unul din ei.

— Grozavă, măreaţă, impunătoare!

— Curios, eu m'am plictisit cu desebire. Şi D-ta adăogă el adresându-se unui italian...

— Ah! eu o găsesc cu totul neînţeleasă, ori mai degrabă, nesuferită. n'are nici o melodie... De altfel, uite ce spun jurnalele despre ea, să citim:

— Simfonia cu coruri de Beethoven reprezintă punctul culminant al muzicei moderne; arta nu a produs încă nimic care să-i poată fi comparat ca nobieţe de stil, măreţie în concepţie, şi perfecţie în amănunte.

Alt jurnal. Simfonia cu coruri de Beethoven este o monstruozitate.

Altul. Această lucrare nu este cu totul lipsită de idei, însă ele sunt rău plasate şi nu formează de cât un tot încâlcit şi fără nici un farmec.

Altul. Simfonia cu coruri de Beethoven conţine pasagii admirabile, totuşi se vede că ideile îi lipseau autorului, şi că imaginaţia istovită neputând să-l mai susţină, s'a consumat în sforţări uneori fericite, pentru aşi înlocui inspiraţia prin meşteşugul artistic. Cele câte-va fraze ce posedă, sunt tratate în mod superior şi dispuse într'o ordine perfect de clară şi de logică. In definitiv, este opera foarte interesantă a unui *geniu obosit.*

Unde e adevărul? unde e greşala? pretutindeni şi nicăiri. Fiecare are dreptate; ceia ce e frumos pentru unul nu e pentru celălalt, prin singurul fapt că unul a fost mişcat, iar celălalt a

rămas rece, că cel dintâi a fost plăcut impresionat, iar cel de-al doilea s'a obosit grozav. Ce-i de făcut?... nimic..., însă e oribil; aş prefera să fiu nebun şi să cred în frumosul absolut.

IV

Simfonia în Si bemol Op. 60.

Aici Beethoven părăseşte cu totul oda şi elegia, pentru a se reîntoarce la stilul mai puţin înalt şi mai puţin întunecat, dar nu mai puţin greu poate, al simfoniei a doua. Caracterul acestei partiţii este în general viu, sglobiu, vesel şi de o suavitate cerească. Făcând excepţie de adagiul meditatif, care îi serveşte de întroducere, prima parte este aproape în întregime consacrată veseliei. Motivul, în note detaşate cu care se începe allegro, nu e de cât o urzeală pe care autorul răspândeşte în urmă, alte melodii mai definite, care face astfel accesorie ideia în aparenţă principală, a începutului.

Artificiul acesta, cu toate că bogat în rezultate curioase şi interesante,

fusese întrebuinţat tot cu acelaş rezultat fericit, de către Mozart şi Haydn. Dar în a doua parte a aceluiaş allegro, găseşti o idee în adevăr nouă, a cărei cele dintâi măsuri îţi captivează atenţia, şi răpind spiritul auditorului desvoltărei sale misterioase, îl umple de mirare prin încheerea lui neaşteptată. Iată în ce consistă : după un *tutti* destul de viguros, viorile prime îmbucătăţind prima temă dau naştere unui joc dialogat *pianissimo* cu viorile secunde, care se sfârşeşte pe prelungirile acordului de septimă de dominantă, a tonului *si natural*; fiecare din aceste prelungiri este tăiată prin două măsuri de tăcere, umplute numai de un singur tremolo uşor a timpanilor pe *si bemol*, terţă majoră inarmonică a lui *fa diez* fundamental. După două apariţii de felul acesta timpanele tac, lăsând instrumentele de coarde, să murmure încetişor alte fragmente ale temei, şi să ajungă printr'o nouă modulaţie inarmonică, la acordul de sixtă şi cuartă al lui *si bemol*. Timpanele reintrând atunci pe acelaş sunet, care în loc să fie o notă senzibilă ca întâia oară, este acum o tonică ade-

vărată, continuă tremolul încă vre-o douăzeci de măsuri.

Forţa de tonalitate a acestui *si bemol* foarte puţin întrezărit la început, devine din ce în ce mai mare pe măsură ce tremolul se prelungeşte; în urmă instrumentele celelalte, semănând prin mici trăsături neisprăvite mersul lor progresiv, ajung prin continua bubuială a timpanelor, la un *forte* general, în care acordul perfect al lui *si bemol* se stabileşte în sfârşit peste întreaga orchestră în toată măreţia lui. Acest uimitor crescendo, este una din cele mai minunate invenţii ce găsim în muzică; nu-i poţi găsi la fel de cât acel ce termină celebrul scherzo al simfoniei în *do minor*.

Şi încă acesta din urmă, cu tot efectul lui imens, este conceput pe o scară mai puţin vastă, plecând de la *piano* pentru a ajunge la explozia finală, fără să iasă din tonul principal; pe când acel descris, de noi, pleacă de la *mezzo-forte*, se perde o clipă într'un *pianissimo* sub nişte armonii de o culoare mereu vagă şi nedecisă, apoi reapare însoţit de acorduri cu o tonalitate mai hotărâtă, şi nu izbuc-

neşte de cât în clipa când nourul ascunzând modulaţia, se risipeşte pe deplin. Ai zice, un fluviu, ale cărui ape liniştite dispar dintr'o dată şi nu ies din albia lor subterană de cât pentru a cădea cu zgomot într'o cascadă spumegândă.

Cât despre *adagio*, el scapă analizei... Are o formă atât de pură, expresia melodiei este atât de îngerească, şi are atâta duioşie atrăgătoare, în cât arta prodigioasă, a lucrărei muzicale, dispare cu totul. De la primele măsuri eşti răpit de o emoţie care către sfârşit devine apăsătoare prin intensitatea ei; numai la unul din uriaşii poeziei, mai putem găsi un punct de comparaţie, acestei sublime pagini a uriaşului muzicei.

In adeyăr nimic nu se aseamănă mai bine impresiei produse de acest *adagio* ca aceea ce o simţi citind mişcătorul episod al lui Francesca de Rimini, în Divina Comedia, pe care Virgil nu poate să'l asculte fără ca să *plângă cu hohote*, şi care în ultimul vers, face pe Dante *să cadă, cum ar cădea un corp mort*. Această bucată pare a fi suspinată de către ar-

șanghelul Mihail, într'o zi, când prins de melancolie. privea lumile, înălțându-se pe marginile firmamentului.

Scherzo e făcut aproape în întregime din fraze ritmice în doi timpi, silite să intre în combinațiile măsurei de trei. Acest mijloc, întrebuințat ades de Beethoven, dă multă vigoare stilului, desenele melodice devin prin aceasta mai picante, și mai neașteptate; și de altfel, aceste ritmuri în contra-timp, au în ele însile un farmec foarte real, cu toate că greu de explicat. Simți plăcere, să regăsești întreagă, la sfârșitul fiecărei perioade, măsura, la început îmbucătățită, și să vezi că sensul discursului muzical, întrerupt cât-va timp, ajunge totuși la o concluzie satisfăcătoare, la o deslegare complectă. Melodia din *trio* încredințată instrumentelor de vânt, e plină de o răcoroasă desfătare; mișcarea ei este mai înceată ca aceia a restului din scherzo, și simplicitatea ei reese încă cu mai multă eleganță, prin opoziția micilor fraze pe care viorile le aruncă în armónie, ca niște tachinării pline de farmec. Finalul, vesel și neastâmpărat, reintră în formele ritmice obicinuite;

el constă dintr'un zângănit de note scânteetoare, dintr'un ciripit continuu, întretăiat din când în când de câte-va acorduri aspre şi sălbatice, în care toate accesele de mânie, pe care am avut deja ocazia să le semnalăm la autor, se arată iar pe ici pe colo.

V.

Simfonia în Do minor Op. 67.

Cea mai celebră dintre toate, fără contrazicere, şi de asemeni întâia după noi, în care Beethoven şi-a desvelit vasta sa imaginaţie, fără să ia drept model ori călăuză nici un sprijin străin. In întâia, a doua şi a patra simfonie, el a urmărit mai mult ori mai puţin formele cunoscute, poetizându-le cu tot ceia ce tinereţea sa viguroasă putea să le adaoge ca inspiraţii strălucite ori pasionate; în cea de-a treia (eroica) forma tinde ce e drept, spre lărgire, şi gândirea se ridică la o mare înălţime; însă nu poţi să nu recunoşti totuşi, influenţa unuia din acei divini poeţi, cărora de vreme îndelun-

gată marele artist, le ridicase un templu în inima sa. Beethoven, credincios perceptului lui Horaţiu :

«*Nocturna versate manu, versate diurna*»

citea de obicei pe Homer, şi în măreaţa sa epopee muzicală, despre care pe drept ori pe nedrept, s'a spus că a fost inspirată de un erou modern, amintirile anticei Iliade, joacă un rol admirabil de frumos, dar nu mai puţin vizibil.

Simfonia în *do minor* din contra, pare a isvorî, de-adreptul şi numai din singur geniul lui Beethoven ; în ea îşi va desvolta el gândirea sa lăuntrică ; durerile sale ascunse, mâniile sale înăbuşite, reveriile copleşite sub atâta tristeţe, vedeniile nopţilor, flacăra avânturilor sale, iată ceia ce îi va forma subiectul ; iar formele melodiei, armoniei ritmului şi instrumentaţiei, vor apare tot atât de noi şi personale, pe cât de înzestrate de putere şi nobleţă.

Prima parte este consacrată picturei sentimentelor desordonate, ce turbură un suflet mare, dat pradă desperării ; nu acea desperare, înăbuşită, liniştită, luând înfăţişarea resemnării ;

nu acea durere neguroasă şi tăcută a lui Romeo aflând despre moartea Julietei, ci mai degrabă furia grozavă a lui Othello, primind din gura lui Jago calomniile otrăvite, ce-i dau credinţa crimei comise de Desdemona.

Aici, acum vezi cum o aiurare groaznică isbucneşte în strigăte spăimântătoare, acum printr'o copleşire fără seamă, neavând de cât accente de păreri de rău, vezi cum îşi face milă de el însuşi. Ascultaţi la suspinele acele ale orchestrei, la acel dialog de acorduri între instrumentele de vânt şi cele de coarde, câre se duce şi vine slăbindu-se mereu, întocmai ca respiraţia greoaie a unui om pe moarte, şi apoi pe loc mici fraze pline de violenţă, prin care orchestra pare că se ridică iarăş, reînsufleţită de un fulger de mânie; uitaţi-vă la mulţimea aceia în clocote, care pare că se abţine o clipă, şi apoi se aruncă cu totul împărţită, în furia a do ă unisonuri arzătoare ca două pâraie de lavă; şi spuneţi dacă acest stil pasionat nu e în afară de tot ce s'a produs înainte în muzica instrumentală.

In această bucată găseşti un exemplu

surprinzător, de efectul produs prin redublarea excesivă a părţilor în oarecari împrejurări, şi de înfăţişarea sălbatecă a acordului de cuartă pe a doua notă a tonului, altfel zicând, a celei de-a doua răsturnări a acordului de dominantă. Il întâlneşti des fără preparaţie nici rezoluţie, şi întrun loc chiar fără notă senzibilă, şi pe o coroană, nota *re* fiind susţinută jos de toate instrumentele de coarde, pe când *sol disonează* ascuţit şi singur, la oarecare părţi ale instrumentelor de vânt.

Adagiul prezintă în caracterul său, oarecare raporturi cu *allegretto* în *la minor* a simfoniei a şaptea, şi cu acel în *mi bemol* a celei a patra. In el se resfrânge în mod egal gravitatea melancolică a celui dintâi, şi graţia celui al doilea.

Tema propusă la început de către violoncele şi viole reunite, şi însoţite de un *pizzicato* simplu al contrabasselor, este urmată de o frază a instrumentelor de vânt, care revine mereu şi în acelaş ton, de la un capăt la celalt al bucăţii, oricare ar fi modificările suferite pe rând de prima temă. Această dăinuire a aceleiaş fraze de a

se înfăţişa totdeauna în simplicitatea aceia a unei tristeţe atât de adânci, produce puţin câte puţin, asupra sufletului auditorului, o impresie ce nu se poate descrie, şi care e desigur în felul ei cea mai vie pe care am resimţit-o vreo-dată. Printre efectele armonice cele mai îndrăzneţe ale acestei elegii sublime vom cita: 1) susţinerea flautelor şi clarinetelor în ascuţit, pe dominanta lui *mi bemol*, în timp ce instrumentele de coarde se agită în *grav* trecând prin acordul de sixtă *re bemol, fa, si bemol,* din care nu face parte susţinerea notelor ascuţite; 2) fraza incidentă executată de un flaut un oboi şi două clarinete, mişcându-se în chip contrar, în aşa fel că produce din timp în timp, disonanţe de secundă, nepreparate, între *sol*, nota senzibilă, şi *fa* sixta majoră a lui *la bemol.* Această a treia răsturnare a acordului de *septimă a senzibilei*, este prohibită, ca *pedala* înaltă pe care am citat-o, de cea mai mare parte a teoreticianilor, ceace n-o împiedică să producă un minunat efect. Mai este încă şi cea din urmă revenire a primei teme, un *canon la unison la distanţa de o*

măsură, între viori și flaute, clarinete și fagoturi, care ar da o nouă înfățișare melodiei astfel tratată, dacă ar fi cu putință să se audă imitația instrumentelor de vânt; din nefericire, orchestra întreagă sună puternic în acelaș timp, făcând să nu se mai observe aproape nimic.

Scherzo este o compoziție stranie, ale cărei prime măsuri, care nu au totuși nimic teribil, produc acea emoție inexplicabilă pe care o simți sub privirea magnetică a unor oameni. Totul este sombru și misterios; jocurile instrumentației, de o înfățișare mai mult ori mai puțin sinistră, par a se alipi acelui șir de idei, care dădu naștere faimoasei scene de la Bloksberg, în *Faustul* lui Goethe. Pretutindeni domină nuanțele de *piano* și *mezzoforte*.

Mijlocul (trio) e ocupat de o trăsătură a bassurilor, executată cu toată forța arcușelor, a cărei asprime greoaie, face să tremure pupitrele orchestrei, și se aseamănă parecă, cu sbeguirile unui elefant vesel. Dar monstrul se depărtează, și zgomotul fugei sale nebune se perde treptat.

Motivul din *scherzo* reapare în *pizzicatto*; încetul cu încetul liniștea se întinde, nu se mai aud de cât câteva note ușor pișcate de viori, și micile gâlgâeli stranii, produse de fagoturi, dând pe *la bemol* ascuțit, frecându-se alături de *sol*, octava sunetului fundamental a acordului de *nonă dominantă minoră*: apoi, rupând cadența instrumentéle de coarde scot încet de sub arcuș acordul în *la bemol* și adorm susținându-l. Singure timpanele întreținu ritmul, lovind cu baghetele înăbușite, lovituri ușoare care se desemnează în surdină, pe stagnarea generală a orchestrei. Nota dată de timpane este *do*; tonul bucății este în *do minor*! însă acordul de *la bemol* susținut îndelung de celelalte instrumente, pare a introduce o tonalitate deosebită; pe de altă parte, levitu-ile izolate ale timpanelor pe *do*, țin să păstreze sentimentul tonului primitiv. Urechea ezită... nu știi unde va ajunge acest mister armonic... când pulsațiile surde ale timpanelor, își măresc puțin câte puțin intensitatea, și sosesc odată cu viorile care au reluat iar partea lor în mișcare și și-au schimbat ar-

monia, la acordul de *septimă de dominantă, sol, si, re, fa,* în mijlocul cărora timpanele își rostogolesc cu încăpățânare pe *do tonic*; toată orchestra, ajutată de tromboane care nu apăruseră de loc până acum, isbucnește în *major* pe o temă de marș triumfal, și finalul începe. E cunoscut efectul acestui trăsnet, în cât e inutil să mai vorbesc de el cititorului.

Critica a încercat totuși să micșoreze meritul autorului, afirmând că nu întrebuințase de cât un procedeu vulgar, strălucirea modului major, succedând în mod fastuos întunecimei unui *pianissimo minor*; că tema triumfală e lipsită de originalitate, și că interesul merge descrescând spre sfârșit în loc să urmeze gradația contrară.

Ii vom răspunde: s'a întrebuințat mai puțină genialitate pentru creiarea unei asemenea opere, prin faptul că trecerea de la *piano* la *forte*, și din *minor* în *major* erau mijloace deja cunoscute ?... Câți alți compozitori n'au încercat să întrebuințeze acelaș joc; și întru cât rezultatul pe care l'au obținut se poate compara uriașului cânt de victorie, prin care sufletul poetului-

muzician, eliberat de lanţurile şi sufe-rinţele pământeşti, pare a se avânta strălucind, către ceruri ?... Cele dintâi patru măsuri ale temei, e adevărat, că nu sunt de mare originalitate, dar formele permise de fanfară, sunt mărginite, şi credem că nu e cu putinţă de a găsi noi forme, fără a eşi cu totul din caracterul simplu, grandios şi pompos, care îi este propriu. Dar se înţelege că Beethoven n'a voit pentru începutul finalului său de cât o intrare a fanfarei, în cât îşi regăseşte cu repeziciune, în tot restul bucăţii, şi chiar în urmarea frazei principale, acea înălţare, şi acea noutate a stilului, care nu îl părăsesc niciodată. Cât despre imputarea de a nu fi mărit interesul până la încheerea finală, iată ce s'ar putea răspunde : muzica nu ar putea, cel puţin în starea în care o cunoaştem, să producă un efect mai puternic ca acel al trecerei de la *scherzo* la marşul triumfal ; deci era cu neputinţă de a-l mări încă în continuare.

A putea să te susţii la o astfel de înălţime e deja o sforţare prodigioasă ; cu toată lărgimea desvoltărilor făcute,

Beethoven a putut totuşi s-o facă. Dar însăşi această egalitate, între început şi sfârşit, ajunge pentru a bănui o descreştere, din pricina sguduirei grozave de la început a simţurilor auditorului, şi care ridicând la cel mai violent paroxism emoţia nervoasă, o face cu atât mai greu de obţinut în clipa următoare.

Intr'un şir lung de coloane de aceiaş înălţime, iluzia optică face că cele mai îndepărtate apar cele mai mici. Poate că slaba noastră constituţie s'ar acomoda mai bine cu o peroraţie mai laconică, asemănătoare cu *Notre général vous rappelle* de Gluck; astfel auditorul n'ar avea timp să-şi răcească impresiile, şi simfonia ar lua sfârşit înainte ca oboseala să o fi pus în neputinţă să se mai ţină după paşii autorului. Insă această observaţie nu se referă decât la punerea în scenă a lucrărei şi nu împiedică ca acest final să nu fie în el însuşi de o măreţie şi o bogăţie, alături de care puţine bucăţi muzicale ar putea sta fără să fie sdrobite.

VI

Simfonia Pastorală Op. 68

Acest minunat peisagiu pare a fi fost compus de Poussin [1]) şi desemnat de Michel-Angelo. Autorul operei *Fidellio* şi al *Simfoniei eroice* voeşte să descrie liniştea câmpiilor şi viaţa senină a păstorilor, inspirându-se după natura adevărată. Prima parte este intitulată: *Senzaţiuni plăcute inspirate de vederea unui peisaj frumos.* Păstorii încep a colindà câmpiile cu aerul lor molatec, cu fluerele ce se aud când în apropiere, când în depărtare; fraze încântătoare îţi mângâe plăcut auzul, ca zefirul parfumat al dimineţei, sboruri, ori mai degrabă stoluri de păsărele ciripind, îţi trec cu sgomot pe de-asupra capului, iar din când în când atmosfera pare încărcată de aburi; nori întinşi vin să ascundă lumina soarelui, apoi deodată se risipesc lăsând să cază peste câmpii şi păduri,

---

[1]) *Nicolas Poussin*: Unul din cei mai iluştri pictori francezi, considerat ca maestrul picturii clasice în Franţa.

valuri de strălucitoare lumină. Iată ce-mi închipui ascultând această bucată, și cred că cu toată greutatea de lămurită exprimare a instrumentelor, cei mai mulți auditori au putut fi impresionați în acelaș chip.

Mai departe ajungem la *scena pe malul pârâului*... Contemplare... Autorul a creat fără îndoială, acest *adagio* admirabil, culcat în iarbă, cu ochii pe cer, cu urechile la vânt, vrăjit de mii și mii de dulci reflecte de sunete și lumină, uitându-se și ascultând în acelaș timp, micile valuri albe, scânteietoare, ale pârâului, sfărămându-se cu un sunet ușor de prundișul de pe maluri; e minunat. Unii au imputat autorului de a fi voit, la sfârșitul *adagiului*, să se audă pe rând și apoi împreună cântecul a trei păsări. Cum după părerea mea, succesul ori nesuccesul decid de obiceiu de dreptatea ori de absurditatea unei încercări de felul acesta, voi spune adversarilor că critica lor îmi pare dreaptă întru cât privește privighetoarea, a cărei cântare nu e tocmai reușit imitată; cântarea ei nelăsând să se audă decât sunete inapreciabile ori variabile, nu poate fi

imitată de instrumente cu sunetele fixe în acelaș diapason; dar mi se pare că în ce privește pitpalacul și cucul, al căror cântec nu are de cât o notă pentru unul și două pentru celălalt, note curate și fixe, au permis prin acest singur lucru o imitație exactă și complectă.

Acum, dacă se poate imputa muzicantului drept o copilărie, de a fi voit să se audă întocmai cântarea păsărilor, într'o scenă unde trebue să-și găsească locul toate vocile liniștite, ale cerului, ale pământului și apelor, voi răspunde că aceiași obiecțiune ar puteà fi făcută pentru că în scena furtunei, imită tot cu atâta exactitate, vânturile, trăsnetele și behăitul turmelor. Și Dumnezeu știe dacă îi va fi trecut prin cap unui critic vreodată să dezaprobe furtuna din simfonia pastorală! Să urmăm înainte: poetul ne duce acum în mijlocul unei «*vesele adunări de săteni*». Se dănseazâ, se râde, întâi cu cumpătare; cimpoiul lasă să se audă un refren vesel, acompaniat de bas care nu știe să facă de cât două note. Beethoven a voit desigur să caracterizeze prin aceasta pe

vre un bătrân ţăran neamţ, urcat pe un butoi, înarmat cu cine ştie ce rablă de instrument, din care scoate cu mare greu cele două principale sunete din gama lui *fa*, dominanta şi tonica.

De câte ori oboiul intonează cântecul său naiv şi vesel ca o fată gătită pentru horă, basul cel stricat vine să-şi sufle cele două note; dacă fraza melodică modulează, basul tace, îşi numără liniştit pauzele până când reîntoarcerea la tonul primitiv îi dă răgaz să-şi sufle iar neschimbatul său *fa*, *do fa*. Acest efect de un comic foarte reuşit, scapă aproape complect atenţiunei publicului. Dansul se însufleţeşte devine nebunatec, sgomotos. Ritmul se schimbă; o arie greoaie în doi timpi anunţă sosirea muntenilor cu cizme grele; partea întâi în trei timpi, reîncepe mai însufleţită ca niciodată: totul se amestecă, din ce în ce mai cu vioiciune; părul femeilor începe să se resfire pe umeri; muntenii au adus cu ei veselia lor sgomotoasă şi caraghioasă; unii bat din palme; alţii strigă, aleargă, se aruncă unii peste alţii; e o adevărată furie, o turbare... Când deodată bubuitul tunetului în de-

părtare, vine să îngrozească câmpeneasca petrecere, punând pe fugă pe dănţuitori.

Furtună, trăsnete. Desnădăjduesc de a puteà da vre-o idee asupra acestei bucăţi extraordinare; trebue s'o auzi pentru a-ţi puteà da seama de gradul de adevăr şi de sublim pe care-l poate atinge muzica descriptivă, în mâinile unui om ca Beethoven. Ascultaţi, ascultaţi, la vijeliile acele de vânt încărcat de ploaie, la bubuiturile surde ale basurilor, la flueratul ascuţit al piculinelor ce ne anunţă o furtună grozavă pe cale să isbucnească; uraganul se apropie, creşte mereu; o imensă linie sonoră cromatică, pornită din înălţimea instrumentaţiei, vine să-şi caute loc în ultimele adâncuri ale orchestrei, îşi acaţă basurile, le trage după ea, reurcându-se în clocote, ca un vârtej ce răstoarnă totul în drumul său. Atunci isbucnesc tromboanele, tunetul timpanilor îşi dublează puterea; nu mai e nici ploaie nici vânt, ci un cataclism îngrozitor, potopul universal, sfârşitul lumei.

In adevăr, îţi vine ameţeală, şi multe persoane ascultând această furtună, nu'şi mai dau bine seama dacă

emoţia ce simt este o plăcere sau o suferinţă. Simfonia se termină cu, *mulţumirea sufletească a ţăranilor după ce se face iar vreme frumoasă.* Totul devine iar râzător, păstorii apar iarăşi, se răspândesc peste dealuri să-şi adune turmele risipite; cerul e senin; şuvoaele se scurg încetul cu încetul; liniştea renaşte, şi cu ea, renasc cântările rustice, ale căror melodii dulci aduc odihnă sufletului sdruncinat şi înmărmurit de măreaţa grozăvie a tabloului din urmă.

După aceasta, mai este oare trebuitor de a vorbi, de ciudăţeniile de stil ce se întâlnesc în această operă uriaşă; de acele grupe de cinci note ale violoncelului, opuse la trăsăturile de patru note de la contrabasuri, care se freacă împreună fără a putea să se contopească într'un unison vădit? Va mai trebui semnalat, sunetul cornurilor arpegiind acordul de *do,* în timp ce instrumentele de coarde, susţin pe acel de *fa?*...

In adevăr mă simt incapabil—pentru un astfel de lucru trebuie să judeci cu răceală, dar cum să te pui la adăpost de un ameţitor entusiasm. când spiritul e preocupat de un lucru atât de

măreț!... Dinpotrivă, ai dori să dormi, să dormi luni întregi, pentru a locui în vis sfera necunoscută pe care geniul ne-a făcut s'o întrezărim o clipă. Doamne păzește, să nu fii obligat a asista după un astfel de concert, la vre-o reprezentație de cine știe ce *operă-comică*, la vre-o serată cu *cavatine* la modă și *concerte* de flaut, și să ai aerul stupid; de te va întreba careva:

— Cum ți se pare acest duo italienesc? Vei răspunde cu un aer serios:

— Foarte frumos.

— Și aceste variațiuni de clarinet?

— Superbe.

— Și finalul nouei opere?

— Admirabil.

Iar vre-un artist de merit ce-ți va auzi răspunsurile fără să cunoască adevărata cauză a preocupărilor tale va zice arătându-te: «Cine-o fi oare prostul acesta?»

. . . . . .

Cum se întunecă poemele antice, oricât de frumoase și admirate ar fi, alături de aceste minuni ale muzicei moderne! Theocrit și Virgiliu fură mari cântăreți peisagiști; e o muzică suavă, versuri ca acestea:

«Tu quoque, magna Pales, et te, memorante, [canemus]
Pastor ab amphryso; vos Sylvae amnesque [Lycaei]

mai ales dacă nu sunt recitate de barbari ca noi Francezii, care pronunţăm latina astfel că ai putea s'o iei drept dialectul din Auvergne!...

Dar poemul lui Beethoven!,.. acele lungi perioade atât de colorate!... acele imagini vorbitoare!... parfumurile acele!... lumina!... liniştea aceia vorbitoare!... orizonturile nesfârşite!... ascunzătorile acele vrăjite ale pădurilor!!.. secerişurile aurite! norii ac ia purpurii, pete rătăcind pe albastrul cerului!... câmpia nesfârşită dormitând sub soarele arzător dela amează! Lipseşte omul!... natura singură se desveleşte şi se admiră... Apoi odihna aceea adâncă a tuturor vieţuitoarelor! Şi viaţa aceea minunată a tot ce se odihneşte!... Pârâiaşul copilăros care curge murmurând spre fluviu!... fluviul părintele apelor, care într'o măreaţă tăcere se coboară spre marea nesfârşită!... Apoi intervine omul, omul câmpiilor, robust, religios,.... sbeguirile sale vesele întrerupte de furtună... spaima... imnul său de recunoştinţă...

Ascundeţi-vă faţa, sărmani mari poeţi ai antichităţei, sărmani muritori; limbajul vostru convenţional, atât de clar şi de armonios, n'are cum să lupte contra artei sunetelor. Sunteţi nişte învinşi glorioşi, dar învinşi! Voi n'aţi cunoscut ceeace numim noi astăzi, melodie, armonie, asociarea diverselor timbre, coloritul instrumental, modulaţiile, savantele conflicte de sunete duşmane, care întâi luptă, pentru ca apoi să se înlănţuiască, surprizele noastre, în auz, accentele noastre stranii, cari aduc răsunet celor mai ascunse adâncuri ale sufletului. Gângăvirile copilăreşti, arta pe cari voi o numiaţi muzică, nu puteau să vă dea vre o idee de muzica cea adevărată. Pentru spiritele cultivate, voi singuri eraţi melodişti, armonişti, maeştrii ritmului şi ai expresiunei.

Dar aceste cuvinte, în limbile voastre aveau un înţeles cu totul deosebit de acel pe care li-l dăm noi astăzi. Arta propriu zisă a sunetelor s'a născut de abia de eri-alaltăeri, de abia are douăzeci de ani, de abia este adultă. E frumoasă, e atotputernică; este noul Apollon Pythian al moder-

nilor. Noi îi datorim o lume de sentimente şi senzaţii, care vouă v'a fost închisă.

Da, mari poeţi adoraţi, sunteţi învinşi: *Inclyti sed victi.*

. . . . . .

VII

Simfonia în La Op. 92

Simfonia a şaptea este celebră prin *allegretto.* Nu că celelalte trei părţi ar fi mai puţin demne de admirat ; nici vorbă de aşa ceva.

Dar publicul judecând ca de obiceiu muzica după efectul produs, şi măsurând acest efect numai după sgomotul aplaozelor, urmează ca bucata cea mai aplaodată trece totdeauna drept cea mai frumoasă (cu toate că există frumuseţi nesfârşit de nepreţuite, cărora nu li este dat însă să excite aprobări zgomotoase) ; apoi pentru a scoate şi mai bine la iveală cauza acestei preferinţe, i se sacrifică tot restul bucăţii. De aceia vorbindu se de Beethoven„ se zice, *furtuna* simfoniei pastorale

finalul simfoniei în *do minor*, *andantele* simfoniei în *la*, etc... etc...

Pare a nu se fi probat până acum, că aceasta din urmă, să fi fost compusă după Pastorală şi Eroică, mulţi gândind din contra, că ea le-a precedat cu câţi-va ani. Numărul de ordine care o pune drept a şaptea, nu este prin urmare, dacă părerea aceasta ar fi adevărată, de cât acel al publicării sale.

Prima parte se deschide printr'o cântare largă şi pompoasă, în care melodia, modulaţiile, desenurile orchestrale, îşi dispută pe rând interesul, şi care începe printr'unul din acele efecte de instrumentaţie, a căror creator este incontestabil, numai Beethoven. Intreaga mulţime a instrumentelor, loveşte un acord tare şi tăios, lăsând descoperit în tăcerea ce urmează, un oboi a cărui intrare ascunsă prin atacul orchestrei, n-a putut fi observată, şi care desvoltă singur melodia în sunete susţinute. Nu s'ar putea un început mai original ca acesta.

La sfârşitul introducerei, nota *mi* dominanta lui *la*, readusă după mai multe primblări prin tonurile vecine,

devine subiectul unor jocuri de timbre între viori şi flaute, asemenea acelui ce se găseşte în primele măsuri ale finalului simfoniei eroice. Nota *mi*, se duce şi vine, fără acompaniament, timp de şase măsuri, schimbându-şi aspectul, de câte ori trece de la instrumentele de coarde la acele de vânt ; pastrată definitiv de flaut şi de oboi, el serveşte drept legătură între întroducere şi allegro, şi devine prima notă a temei principale, căreia îi desemnează puţin câte puţin forma ritmică. Am auzit luându-se în ridicol această temă, din cauza naivităţii ei rustice. Probabil că nu i s'ar fi adresat imputarea de a fi lipeită de nobleţă, dacă autorul ar fi înscris ca la pastorală la începutul primului *allegro : Dansul ţăranilor.* Se vede din aceasta, că dacă unor auditori nu le place să fie preveniţi de subiectul pe care'l tratează mùzicianul, sunt alţii cari din contra, primesc destul de rău orice idee prezintată în chip neobicinuit, fără a li se explica cauza acestei anomalii.

Probabil că neputându-se hotârî între două păreri atât de opuse, artistul într'o astfel de ocazie n'are nimic

mai bun de făcut de cât să'şi urmeze simţul său propriu, fără să alerge ca un nebun după himera aprobării universale.

Fraza despre care e vorba, are un ritm extrem de marcat, care, trecând apoi în armonie, se reproduce sub o mulţime de înfăţişări, fără să'şi oprească cât de puţin mersul ei cadenţat, până la sfârşit. Intrebuinţarea unei formule ritmice susţinute, nu a fost încercată niciodată în chip atât de fericit; şi acest *allegro* a cărui desvoltări considerabile, se învârtesc mereu în jurul aceleiaşi idei, este tratat cu o înţelepciune de necrezut; variaţiile tonalităţii, sunt atât de numeroase şi de ingenioase; acordurile formează grupări şi înlănţuiri atât de noi, încât bucata se isprăveşte înainte ca atenţia şi emoţia călduroasă ce provoacă auditorului să'şi fi perdut ceva din extrema ei vivacitate.

Efectul armonic cel mai tare blamat de către partizanii disciplinei scolastice, dar în acelaş timp şi cel mai fericit, este acel al rezoluţiei disonanţei în acordul de sixtă şi quintă pe sub-dominanta tonului *mi natural.* Această

disonanţă de secundă, aşezată în notele ascuţite pe un tremolo foarte puternic, între viorile prime şi secunde, se rezolvă într'un chip cu totul nou: s'ar fi putut ca *mi* să rămână pe loc, şi să fie suit, *fa diez* pe *sol,* sau să fie ţinut pe loc *fa* coborând pe *mi* de pe *re;* Beethoven nu face nici una nici alta; fără să schimbe bassul, el întruneşte cele două părţi disonante pe octava lui *fa natural,* coborând pe *fa diez* cu un semi-ton, şi pe *mi* cu o septimă majoră; acordul, se schimbă din funcţia ce avea de quintă şi sixtă majoră, devenind sixtă minoră, fără quinta care se perde pe *fa natural.* Trecerea neaşteptată dela forte la piano, în momentul precis al acestei stranii transformări a armoniei, îi dă o înfăţişare încă mai tăioasă, îndoindu'i farmecul. Să nu uităm să vorbim, înainte de a trece la partea următoare, despre curiosul *crescendo* prin mijlocul căruia Beethoven îşi readuce iarăşi ritmul favorit, părăsit o clipă; el este produs de o frază de două măsuri, *(re, do diez, si diez, si diez, do diez)* în tonul *la major,* repetată de unsprezece ori în şir, în grav de către bassuri şi viole,

pe când instrumentele de vânt iau pe *mi,* sus, jos, şi la mijloc, în cuadruplă octavă, iar viorile sună ca nişte clopote, cele trei note *mi,* la, mi, do, a acate din ce în ce mai repede, şi combinate astfel ca să prezinte mereu dominanta, atunci când bassurile atacă pe *re* ori pe *si diez,* iar tonica ori terţa sa, îl sună pe *do.* E ceva cu totul nou, şi noroc că nici un imitator, cred, nu a încercat încă să înjosească o invenţie atât de frumoasă.

Ritmul, un ritm simplu ca şi acel al primei părţi, dar de o formă deosebită, este iarăşi cauza principală a efectului de necrezut produs de *allegretto.* El e format doar dintr'un *dactil* urmat de un *spondeu,* repetate mereu, când în trei părţi, când într'una singură, apoi în toate deodată; câteodată servind drept acompaniament, adesea concentrând atenţia numai asupra lor, ori servind drept primă-temă, a unei mici fugi episodice în două părţi, la instrumentele de coarde. Intâi apar în coardele grave ale violelor, violoncelelor şi contrabaselor, nuanţate într'un *piano* simplu, pentru a fi repetate în clipa următoare, într'un *pianissimo* plin de

mister şi melancolie; de aci trec la viorile secunde, pe când violoncelele intonează un fel de *plângere* în modul minor; fraza ritmică, ridicându-se mereu din octavă în octavă, ajunge la viorile prime, cari printr'un *crescendo* o transmit instrumentelor de vânt în susul orchestrei, unde isbucneşte de odată în toată forţa. In acest timp, plângerea melodioasă, repetată cu mai multă energie, ia caracterul unui geamăt convulsif; ritmuri nepotrivite, se frământă greoi, unele contra altora; sunt adevărate plânsete, hohote, rugăminţi; e expresia unei dureri fără margini, a unei suferinţe mistuitoare... Dar deodată apare o lumină de speranţă: accentelor acestea sfâşietoare le urmează o melodie vaporoasă, curată, simplă, dulce, tristă şi îndurătoare, ca *răbdarea surâzând durerei.* Singure bassurile îşi continuă ritmul lor neînduplecat sub acest melodios curcubeu; pare că ar fi, pentru a împrumuta o citaţie poeziei engleze:

«One fatal remembrance, one sorrovo, that throws
«It black shade alike o'er our joys and our woes».

După câteva schimbări asemănătoare de groază şi resemnare, orchestra, obo-

sită parecă da o luptă atât de grea, nu lasă să se mai audă decât fărămituri de-ale frazei principale, şi se stinge, copleşită. Flautele şi oboiurile reiau tema, cu vocea stinsă, dar le lipseşte forţa ca s'o isprăvească; o termină viorile prin câteva note *pizzicato* de abea întrezărite; după care, reînsufleţindu-se deodată ca flacăra unei lămpi gata să se stingă, instrumentele de vânt, suflă un suspin adânc pe o armonie nedecisă şi... *restul e tăcere*. Această exclamaţie plângătoare, prin care *andantele* începe şi sfârşeşte, este produsă de un acord (acel de sixtă şi cuartă) care tinde mereu să se rezolve printr'un altul, şi a cărui sens armonic necomplect este singurul care putea permite un sfârşit care să lase pe auditor în vag, mărindu'i impresia de tristeţe visătoare în care a trebuit să'l afunde tot ceiace precedase.

Motivul din Scherzo, este modulat în chip cu totul nou. Fiind în *fa major* în loc să se termine, la sfârşitul primei reluări în: *do*, în *si bemol*, în *re minor*, în *la minor*, în *la bemol* ori în *re bemol*, ca cea mai mare parte a bucăţilor de genul acesta, el îşi conduce

modulaţia în *la natural major,* tonul terţei superioare. *Scherzo* din simfonia pastorală, în *fa* că şi acesta modulează în *re major* terţa inferioară. Este oarecare asemănare în culoarea acestor înlănţuiri de sunete; dar se mai pot observa încă şi alte aprecieri între cele două lucrări. Trio acestuia *(presto meno assai)* în care viorile ţin aproape mereu dominanta, în timp ce oboiurile şi clarinetele, execută mai jos o râzătoare melodie câmpenească, este cu totul în sentimentul peisagiului şi idilei. Se mai remarcă încă o nouă formă de *crescendo,* desemnată în grav de corul al doilea, care murmură cele două note *la, sol diez,* înrr'un ritm binar, cu toate că măsura este în trei timpi, şi accentuând pe *sol diez* cu toate că nota reală este *la.* Publicul, la audiţia acestui pasagiu pare a fi totdeauna cuprins de mirare.

Finalul este cel puţin tot atât de bogat ca şi părţile precedente, în noi combinaţii, în modulaţii picante şi capricii fermecătoare. Tema arată oarecare asemănări cu aceia a uverturei *Armidei,* însă numai în dispunerea primelor note, şi mai de grabă pentru

ochi decât pentru urechi: căci la execuţie, nimic nu e mai diferit ca aceste două idei. Pare că ţi-ar plăcea mai bine, cochetăria tinerească, a frazei lui Beethoven, cu totul diferită de avântul cavaleresc, al temei lui Gluck, dacă acordurile sunate în ascuţit, de către instrumentele de vânt, ar stăpâni mai puţin sunetul viorilor prime, căutând în mijlociu. pe când viorile secunde şi violele acompaniază melodia mai jos într'un tremolo de duble coarde. Beethoven a scos efecte pe cât de graţioase pe atât de neaşteptate, în tot cursul acestui final, din trecerea subită dela tonul de *do diez minor* la acel de re major.

Una din cele mai reuşite îndrăzneli armonice este, fără contrazicere, marea pedală pe dominanta *mi,* brodată printr'un *re diez* de o egală valoare cu a notei celei bune.

Acordul de septimă e adus uneori deasupra, astfel că *re natural* al părţilor de sus, cade tocmai pe *re diez* dela bassuri; ai crede că ar putea rezulta ori vreo discordanţă oribilă, ori cel puţin o greşeală de claritate în armonie; nimic din acestea însă, forţa

tonală a acestei dominante fiind astfel, că nu poate fi alterată în nici un chip de către *re diez* şi se aude numai sbârnâitul lui *mi*. Beethoven nu făcea muzică *pentru ochi*. *Coda* la care conduce această ameninţătoare pedală, e de o strălucire extraordinară şi adevărat demnă să sfârşească o asemenea capodoperă de iscusinţă tehnică, de gust, fantezie, ştiinţă şi inspiraţie.

VIII

Simfonia în Fa Op. 93

Aceasta este scrisă în *fa* ca pastorala, însă concepută în proporţii mai puţin vaste, de cât simfoniile din urmă. Totuşi, dacă prin desvoltarea formelor nu întrece de loc prima simfonie (în *do major*), îi este cel puţin cu mult superioară sub întreitul raport al instrumentaţiei, ritmului şi stilului melodic.

Prima parte conţine două teme, şi una şi alta de un caracter dulce şi liniştit. Cea de-a doua, după părerea noastră cea mai remarcabilă, pare a

evita mereu cadența perfectă, modulând la început într'un chip cu totul neașteptat, (fraza se începe în *re major* și se termină în *do major)*, și apoi pierzându-se, fără încheere, pe acordul de septimă micșorată a sub-dominantei.

Ai zice, ascultând acest capriciu melodic, că autorul, predispus la emoții dulci, este abătut deodată de o idee tristă care vine să-i întrerupă cântecul cel vesel.

Andantele scherzando este una din acele lucrări, cărora nu li se poate găsi nici model nici asemănare; ea cade pe de-a întregul în sufletul artistului, din ceruri; el o scrie pe nerăsuflate, iar noi încremenim ascultând-o. Instrumentele de vânt joacă aici un rol opus celui obicinuit: ele acompaniază prin acorduri pline, executate de opt ori *pianissimo* în fiecare măsură, ușorul dialog *a punta d'arco* între viori și bassuri. E dulce, nevinovat și de o nepăsare plină de farmec, asemenea cântării a doi copii culegând flori în mijlocul unei livezi, într'o frumoasă dimineață de primăvară.

Fraza principală e compusă din două ramuri, fiecare de trei măsuri, a cărei

dispoziţie simetrică e întreruptă prin tăcerea urmând răspunsului bassurilor ; prima ramură se sfârşeşte astfel pe timpul slab, iar a doua pe acel tare.

Răsfrângerile armonice ale oboilor, clarinetelor cornurilor şi fagoturilor, sunt atât de interesante, în cât auditorul ascultându-le, nu ia seama la defectele de simetrie produse în cântarea instrumentelor de coarde prin măsura tăcerii supradăogate.

Această măsură însăşi nu are alt rost de cât să lase descoperit mai mult timp, fermecătorul acord pe care va flutura gingaşa melodie.

Prin acest exemplu se vede încă cum legea pătratului poate fi uneori înfrântă în mod fericit. Şi credeţi că această încântătoare idilă, se sfârşeşte prin acel mijloc comun pentru care Beethoven arăta cel mai mare desgust: prin cadenţa italiană ? In momentul când conversaţia instrumentală a celor două orchestre, de vânt şi de coarde te atrage mai cu deosebire, autorul, ca şi cum s'ar fi simţit obligat să sfârşească pe neaşteptate, face să urmeze în *tremolo*, la viori, cele patru note, *sol*, *fa*, *la*, *si bemol*, (sixtă, do-

minantă, sensibilă şi tonică), le repetă cu grabă de câteva ori, nici mai mult nici mai puţin de cât Italienii când cântă *Felicita*, şi se opreşte pe loc. N'am putut să-mi explic nici-odată această glumă.

Un *menuet* în forma şi mişcarea menuetelor de Haydn, înlocueşte aici acel *scherzo*, în trei timpuri scurte, inventat de Beethoven, şi întrebuinţat în celelalte compoziţii simfonice în chip atât de ingenios şi de picant. La drept vorbind, această bucată e destul de comună vechimea formei pare a fi înăbuşit gândirea. Finalul, din contra e de o vervă scânteetoare, ideile sunt strălucite, noi şi desvoltate cu bogăţie. Găseşti aci, progresiuni diatonice în două părţi în mişcare contrară, prin ajutorul cărora autorul obţine un crescendo de o întindere imensă şi de un mare efect pentru peroraţia de care avea nevoe. Armonia ascunde însă câteva asprimi, produse de notele de pasagiu, a căror rezoluţie pe nota bună nu este destul de potrivită, şi care se opresc uneori pe o pauză.

Violentând puţin litera teoretică, e uşor de explicat aceste discordanţe

trecătoare; însă la execuţie, urechea suferă totdeauna mai mult ori mai puţin. Din contra, pedala înaltă a flautelor şi oboilor pe *fa*, în timp ce timpanele acordate în octavă lovesc aceiaşi notă mai jos, la revenirea temei, viorile făcând să se audă notele, *do*, *sol*, *si bemol*, ale acordului de septimă dominantă, precedate de terţa *fa*, *la*, fragment a acordului de tonică, această notă, zic, ţinută sus, neautorizată de teorie, neintrând totdeauna în armonie, nu pare a fi de loc nelalocul ei; ba mai mult, graţie dibăciei cu care sunt dispuse instrumentele şi caracterului propriu al frazei, rezultatul acestei înlănţuiri de sunete este minunat, şi de o dulceaţă remarcabilă. Nu putem să lipsim de a cita înainte de a sfârşi, un efect de orchestră, acel care dintre toate, surprinde poate cel mai mult pe auditorii acestui final: este nota *do diez*, atacată foarte puternic de întreaga masă instrumentală, la unison şi la octavă, după un *diminuendo* care se stinsese pe tonul *do natural*. Acest răcnet, este urmat imediat, prima şi a doua oară, de reîntoarcerea temei în *fa*; şi atunci se

vede bine că nota *do diez* nu era de cât un *re bemol* enarmonic, a şasea notă alterată a tonului principal. A treia reapariţie a acestei stranii intrări, are cu totul altă înfăţişare; după ce a modulat în *do* ca şi mai înainte, orchestra atacă un veritabil *re bemol* urmat de un fragment de temă în *re bemol*, apoi un veritabil *do diez*, căruia îi urmează o altă fărămitură de temă, în *do diez minor*; însfârşit reluând pe acest *do diez* şi repetându-l de trei ori cu o forţă îndoită, tema întreagă reintră în *fa diez minor*.

Sunetul care figurase la început ca *sixtă minoră*, devine deci pe rând în uitima reluare, *tonică majoră bemolizată*, *tonică minoră diezată*, şi în sfârşit *dominantă*.

E foarte curios.

IX

Simfonia cu coruri Op. 125.

Analiza unei asemenea compoziţii este o sarcină grea şi periculoasă, pentru întreprinderea căreia am şovăit mult;

o încercare îndrăzneață, care nu va putea fi scuzată de cât de sforțările noastre statornice, de a ne alătura punctul de vedere al autorului, de a pătrunde senzul ascuns al operei sale, a'i încerca efectul, și a studia impresiile ce ea a produs până acum, asupra oarecăror suflete a parte, precum și asupra publicului.

Printre diferitele păreri asupra acestei partiții nu se găsesc poate nici două la fel. Unii critici o privesc drept o *nebunie monstruasă*, alții nu văd de cât *ultimele licăriri ale unui geniu ce se stinge;* alții, mai prudenți, declară că pentru moment, nu înțeleg nimic din ea, dar nu și-au pierdut speranța de a o aprecia măcar cât de puțin, mai târziu; cea mai mare parte a artiștilor o consideră drept o concepție extraordinară, în care câteva părți rămân totuși inexplicabile, ori fără scop vizibil. Un mic număr de muzicіani, deprinși a examina cu grijă tot ceiace tinde a mări domeniul artei, și care au reflectat serios, asupra planului general al simfoniei cu coruri, după ce au citit-o și ascultat-o cu atenție de câteva ori în șir, afirmă că această

operă pare a fi cea mai măreaţă expresie a geniului lui Beethoven: părerea aceasta, pe care am pronunţat-o în una din paginele din urmă, este acea pe care o împărtăşim şi noi.

Fără a căuta aceia ce compozitorul a intenţionat să exprime ca idei personale în acest vast poem muzical, studiul pentru câmpul presupunerilor e deschis fiecăruia, să vedem dacă noutatea formei nu ar fi justificată aici, printr'o intenţie liberă de orice gândire filosofică ori religioasă, tot atât de potrivită şi de frumoasă, pentru zelosul creştin ca şi pentru panteist ori pentru ateu, printr'o intenţie în sfârşit, cu totul muzicală şi poetică.

Inaintea acesteia, Beethoven scrisese deja opt simfonii. Pentru a întrece punctul la care ajunsese numai cu ajutorul instrumentaţiei, ce mijloace îi mai rămâneau? alipirea vocilor la instrumente.

Dar pentru a nu încălca legea *crescendului,* şi a scoate la iveală chiar în operă, puterea ajutorului ce voia să dea orchestrei, nu era oare trebuitor să lase încă instrumentele să figureze

singure pe primul plan al tabloului, ce își propunea să desfășoare ?...

Odată ce 'și hotărâse aceasta, e ușor de înțeles cum ajunge să caute o muzică mixtă, care să poată servi drept legătură celor două mari părți a simfoniei; recitativul instrumental fu puntea pe care îndrăzni s'o arunce între cor și orchestră, și peste care trecură instrumentele, mergând să se alăture vocilor. Odată trecerea stabilită, autorul a voit să o motiveze, anunțând-o, contopirea ce avea să aibă loc, și atunci, vorbind însuși prin vocea unuia dintre corifei, el strigă, întrebuințând notele recitativului instrumental deja exprimat: *Amici!* lăsați aceste acorduri, și să începem cântece mai plăcute și mai pline de veselie! Iată deci pentru a zice astfel, tratatul de alianță încheiat între cor și orchestră; aceiaș frază a recitativului pronunțată și de unul și de celalalt, pare a fi formula jurământului. In urmă, muzicianul fu liber să își aleagă textul compoziției corale: Beethoven o ia dela Schiller; punând stăpânire pe *Oda veseliei,* o colorează în mii de nuanțe pe cari poezia singură n'ar fi fost în stare să le scoată

la iveală niciodată, şi înaintând cu ea, îi măreşte mereu până la sfârşit, fala, măreţia şi strălucirea.

Poate că aceasta ar fi cauza, mai mult ori mai puţin potrivită, a întocmirei generale a acestei imense compoziţii, ale cărei părţi le vom studia acum cu deamănuntul.

Prima parte, învăluită într'o măreţie sumbră, nu seamănă cu nimic din ceia ce Beethoven scrisese mai înainte. Uneori armonia e de o îndrăzneală întrecând orice margini : desenurile cele mai originale, trăsăturile cele mai expresive, se îngrămădesc, se încrucişează, se înlănţuesc, în toate senzurile, însă fără să producă nici întuneric nici îmbulzeală; din contră nu rezultă decât un efect cu totul clar, şi vocile multiple ale orchestrei, care se tânguesc ori ameninţă, fiecare în felul şi stilul ei aparte, par a nu forma decât una singură; atât de mare este puterea simţirei ce le însufleţeşte.

Acest *allegro maestoso,* scris în *re* minor, începe totuşi pe acordul de *la,* fără terţă, adică pe o prelungire a notelor *la, mi,* dispuse în quintă, arpegiate deasupra şi dedesupt de către

viorile prime, viole și contrabasuri, astfel că auditorul nu 'și dă seama dacă aude acordul de *la* minor, acel de *la* major, ori acel al dominantei de *re*. Această nehotărâre prelungită a tonalității, dă multă forță și caracter intrării unui *tutti* ce urmează pe acordul de *re minor*. Peroraţia are niște accente de care sufletul e mișcat cu totul; e greu să auzi ceva de o tragedie mai adâncă decât acest cânt a instrumentelor de vânt, sub care o frază cromatică, în *tremolo* a instrumentelor de coarde, se umflă și se ridică încetul cu încetul, se umflă și se ridică încetul cu încetul, bubuind asemenea mării înaintea furtunei.

E ceva de o inspirație măreață.

Mai mult de cât odată vom avea ocazia să scoatem la iveală în această lucrare, anume înlănțuiri de note cărora e în adevăr cu neputință să le dai numele de acorduri; și suntem siliți să recunoaștem că rostul acestor anomalii ne scapă cu totul. Astfel la a 17 a pagină a admirabilei bucăți de care vorbim, se găsește un desen melodic al clarineturilor și fagoturilor acompaniat în modul următor în tonul

do minor, contrabassul atacă întâi pe *fa diez*, în funcţie de *septimă diminuantă* apoi pe *la bemol* în funcţie de *terţă*, *cuartă şi sixtă mărită*, şi însfârşit pe *sol*, deasupra căruia flautele şi oboiurile execută notele *mi bemol*, *sol*, *do*, care ar da un acord de *sixtă şi cuartă*, rezoluţie minunată al acordului precedent, dacă viorile secunde şi violele nu ar adăoga armoniei, cele două sunete, *fa natural* şi *la bemol*, care o denaturează producând o confuzie foarte displăcută şi din fericire foarte scurtă. Acest pasagiu este puţin încărcat cu instrumentaţie, având un caracter cu totul lipsit de asprime; deci nu pot înţelege această împătrită disonanţă, adusă în mod atât de straniu, şi nemotivată prin nimic.

Ai crede că este vre-o greşală de tipografie, dar examinând cu atenţie aceste două măsuri şi pe acele care preced, îndoiala se risipeşte şi rămâi convins că astfel a fost în adevăr intenţia autorului.

Scherzo vivace care urmează, nu conţine nimic asemănător; găseşti în el e adevărat, mai multe pedale înalte şi mijlocii pe tonică, trecând prin a-

cordul de dominantă; dar mi-am arătat deja părerea sinceră asupra acestor ţineri străine armoniei, în cât nu mai este nevoe şi de acest exemplu pentru a proba ce lucruri frumoase se pot scoate din ele atunci când sensul muzical le aduce în mod natural. Mai ales prin ajutorul ritmului a putut Beethoven să facă atât de interesant acest ciripit încântător; tema atât de plină de viaţă, când se prezintă cu răspunsul ei fugat, intrând după patru măsuri, e de o scânteetoare vervă în urmă când răspunsul, apărând o măsură mai devreme, vine să deseneze un ritm ternar în locul celui bizar adoptat la început.

Mijlocul din *scherzo* e ocupat de un *presto în doi timpi* de o veselie cu totul rustică, a cărui temă se desfăşoară pe o pedală intermediară, când tonică când dominantă, acompaniată de o contra-temă, care se armonizează iarăşi tot atât de bine şi cu una şi cu cealaltă notă ţinută, *dominanta şi tonica.*

Acest cântec e readus la urmă printr'o frază a oboiului, dulce şi tinerească, care, după ce s'a legănat

câtva timp pe acordul de nonă dominantă majoră în *re* vine şi se desvoltă în tonul *fa natural*, într'un chip pe cât de graţios pe atât de neaşteptat. Regăseşti aci, o oglindire a acelor dulci impresii atât de scumpe lui Beethoven, produsă de înfăţişarea liniştită şi râzătoare, de curăţenia atmosferei, de cele dintâi raze ale aurorii primăverei.

In *adagio cantabile*, principiul unităţii e atât de puţin luat în seamă, în cât ai putea deosebi mai degrabă două bucăţi de cât una singură. Primului cântec în *si bemol* în patru timpi, îi urmează o altă melodie cu totul diferită, în *re major*, şi în trei timpi ; prima temă, uşor schimbată şi variată de către viorile prime, face o a doua apariţie în tonul primitiv, pentru a readuce din nou melodia în trei timpi, fără alteraţii nici variaţii, însă în tonul *sol major* ; după care temă primă, se stabileşte definitiv şi nu mai dă voe frazei rivale, să împărţească cu ea atenţia auditorului. Trebue să auzi de mai multe ori acest minunat *adagio* pentru a te obicinui cu totul unei atât de stranii întocmiri.

Cât despre frumusețea tuturor acestor melodii, despre grația fără margini a ornamentelor cu care sunt împodobite; despre sentimentele de melancolie gingașe, de desnădejde pasionată, de relìgiozitate visătoare exprimate prin ele, dacă aș putea să dau prin proza mea măcar o idee puțin apropiată atunci muzica ar fi găsit în cuvânt un rival mai mare de cât cel mai mare poet. E o operă imensă, și odată prins în farmecul ei puternic, nu poți răspunde criticului ce impută autorului de a fi călcat legea unității, de cât: atâta pagubă pentru lege!

Ajungem la clipa când vocile se vor alătura orchestrei. Violoncelele și contrabasurile întonează recitativul de care am vorbit mai sus, după o ritur-nelă; a instrumentelor de vânt, aspră și sălbatică ca un strigăt de mânie. Acordul de sixtă majoră, fa, la, re, cu care se începe acest presto, se găsește alterat printr'o apogiatură pe *si bemol*, atacată în acelaș timp de către flaute, oboiuri și clarinete; această a șasea notă a tonului *re minor* scrâșnește oribil, contra dominantei, producând un efect cu totul aspru; acesta exprimă

bine furia şi mânia, dar nici aici nu văd iarăşi ce poate să dea naştere unui asemenea sentiment, doar dacă autorul înainte de a lăsa să zică corifeului său: *Să începem cântări mai plăcute*, n'a voit cumva prin cine ştie ce toană curioasă, să calomnieze armonia instrumentală. Totuşi pare că ar regreta-o, căci între fiecare frază a recitativului bassurilor, el reia asemeni unor amintiri ce-i stăpânesc sufletul, fragmente din părţile precedente; şi mai mult încă, chiar după acest recitativ, el face loc în orchestră, în mijlocul unor acorduri de o aleasă frumuseţe, frumoasa temă pe Oda lui Schiller pe care o vor cânta-o în curând toate vocile; acest cântec dulce şi liniştit, se însufleţeşte şi prinde a străluci din ce în ce mai mult, trecând de la bassuri, cari o cântă cele dintâi, la viori şi instrumentele de vânt. După o întrerupere neaşteptată, orchestra întreagă reia furioasa ritornelă, deja citată, care anunţă acum recitativul vocal.

Primul acord e stabilit iarăşi pe *fa*, care e presupus că ar purta terţa şi sixta, şi chiar le poartă; însă de data

aceasta, autorul nu se mulţumeşte cu apogiatura *si bemol*, ci îi mai adaogă pe *sol*, pe *mi* şi pe *do diez*, astfel că *toate notele gamei diatonice minore* sună în acelaş timp, producând groaznica asociaţie de sunete: *fa, la, do dieze, mi, sol, si bemol, re.*

Compozitorul francez Martin zis Martini, în opera sa Sapho, cu patru zeci de ani în urmă, a încercat să producă un urlet de orchestră asemănător, întrebuinţând în acelaş timp, toate intervalele diatonice, cromatice şi inarmonice, în momentul când amanta lui Pahaon se aruncă în valuri ; fără să examinez dacă încercarea sa fu prielnică, nici să întreb dacă ea nu lovea în demnitatea artei, e sigur că scopul său era bine vădit. Aici, sforţările mele pentru a desooperi pe acel al lui Beethoven, au rămas fără rezultat. Văd o intenţie hotărâtă, un plan judecat şi socotit de a produce două discordanţe, în cele două clipe precedând apariţia pe rând a recitativului la instrumente şi la voci : am căutat mult senzul acestei idei, însă sunt silit să mărturisesc că el mi-a rămas necunoscut.

Corifeul, după ce şi-a cântat recitativul, ale cărui cuvinte, am spus-o sunt de Beethoven, expune singur, cu acompaniamentul a două instrumente de vânt, şi cu orchestra coardelor în *pizzicato*, tema *Odei Veseliei*.

Această temă se arată până la sfârşitul simfoniei, o recunoşti totdeauna şi totuşi îşi schimbă mereu înfăţişarea. Studiul acestor neîncetate transformări, oferă un interes cu atât mai puternic cu cât fiecare din ele produce o nuanţă nouă şi totuşi scoasă din expresia unui singur sentiment, acel al veseliei. Această veselie este la început plină de dulceaţă şi de linişte; ea se face puţin mai vioaie în clipa în care se aud vocile femeeşti. Măsura se schimbă; fraza cântată întâi în patru timpi, reapare în măsura de 6/8 formulată în sincope continue; atunci ea capătă un caracter mai puternic, mai sprinten, apropriat accéntului răsboinic.

Este cântecul de plecare a eroului sigur de victorie; s'ar părea că'i zăreşti armura scânteietoare, şi că'i auzi sgomotul cadenţat al paşilor. O temă fugată, în care regăseşti iarăşi desenul melodic dela început, serveşte câtva

timp drept subiect sbeguirilor orchestrei: sunt mişcările împrăştiate a unei mulţime harnice şi înfocate... Insă corul revine îndată, căutând cu energie veselul imn, în simplicitatea lui dintâi, ajutat de instrumentele de vânt, care îşi sună acordurile urmărind melodia, şi străbătut în toate senzurile de un desen diatonic, executat de întreaga mulţime a instrumentelor de coarde la unisonuri şi octave. *Andantele maestoso* care urmează, este un fel de coral pe care îl întonează mai întâi, tenorii şi başii corului, alipiţi unui trombon, violoncelelor şi contrabasurilor. Aici veselia este religioasă, gravă, imensă; corul tace o clipă, pentru a'şi relua cu mai puţină forţă largile sale acorduri, după un solo de orchestră dând la iveală un efect de orgă de mare frumuseţe. Imitaţia măreţului instrument al templelor creştine este produsă de sunetele joase ale flautelor şi clarinetelor şi fagotelor, de viole divizate în două părţi, înalte şi mijlocii, şi a violoncelelor sunând, pe coardele libere, sol, re, ori pe *do de jos* (coardă liberă) şi pe *do mijlociu,* tot în duble coarde. Această bucată începe în *sol,* trece în

do, apoi în *fa*, sfârşindu-se printr'o coroană pe septima dominantă a lui *re*. Urmează un allegro în 6/4, unde se întrunesc dela început prima temă, reprodusă deja de atâtea ori şi în atâtea feluri, şi coralul din andantele precedent.

Contrastul între aceste două idei iese încă şi mai bine la iveală, printr'o variaţie rapidă a veselei cântări, executată deasupra notelor mari ale corale lului, nu numai de către viorile prime ci şi de contrabasuri. Insă, contrabasurilor le este cu neputinţă să execute o succesiune de note atât de repede; şi nu poţi să 'ţi lămureşti acolo, cum un om ca Beethoveu atât de iscusit în arta instrumentaţiei, a putut să se uite până într'atât, ca să scrie o asemenea trăsătură pentru acest greoi instrument; bucata următoare este ceva mai sprintenă, având mai puţină fugă şi măreţie: fondul ei este o veselie naivă, exprimată întâi prin patru voci singure, colorate în urmă prin alipirea corului. Câteva accente duoiase şi rugătoare, alternează în două rânduri cu melodia cea veselă, iar mişcarea devine mai ageră: întreaga orchestră isbuc-

neşte, instrumentele de lovire, timpanii, cymbalele, trianglul şi toba mare, lovesc cu putere timpurile tari ale măsurii; veselia îşi reia stăpânirea, veselia populară, tumultoasă, care ar semăna unei orgii, dacă la sfârşit, vocile nu s'ar opri din nou pe un ritm solemn, ca să trimită într'o exclamare extatică, ultimul lor salut de iubire şi respect, veseliei religioase. Orchestra termină singură, nu fără a da la iveală în fuga ei arzătoare, fragmente din tema primă, de care nu te mai saturi.

O traducere pe cât posibil de exactă a poeziei germane tratate de Beethoven, va da acum cititorului, motivul acestei mulţimi de combinaţii muzicale, auxiliarii savante a unei inspiraţii fără repaos, instrumente supuse, a unui geniu puternic şi neobosit. Iat'o:

«O Veselie! scântee măreaţă a zeilor, fiică a lui Elyseu, arzând de jocul divin, intrăm în altarul tău! o putere miraculoasă adună la un loc pe toţi cei pe care îi desparte lumea şi rangul; sub aripa ta dulce, toţi oamenii se înfrăţesc.

«Acel ce are fericirea să devină amicul unui amic, acel care are o femee

frumoasă; da, acel care poate să zică că are un suflet ce'i aparţine pe acest pământ, să 'şi amestece veselia cu a noastră! Dar omul căruia nu i-a fost dată această fericire, să se furişeze plângând, de aici din locul care ne-a adunat!

«Toate sufletele sorb veselia în sânul naturii, şi cei buni şi cei răi urmează drumurile înflorite. Natura ne-a dat, iubirea vinul şi moartea, proba amiciţiei. Ea a dat voluptate viermelui; heruvimul se înalţă înaintea lui Dumnezeu.

«Veseli! veseli! ca sorii rostogolindu-se pe faţa măreaţă a cerului, tot aşa, fraţilor, alergaţi să vă faceţi datoria, plini de veselie ca eroul care întâmpină biruinţa.

«Milioane de fiinţe, lumea întreagă să se contopească într'un sărut! Fraţilor, dincolo de sfere locueşte fără îndoială, un tată mult iubit.

«Milioane, vă închinaţi? recunoaşteţi voi opera Creatorului? Căutaţi pe făuritorul acestor minuni de-asupra astrelor căci acolo locueşte el.

«O veselie! scântee măreaţă a zeilor,

fiică a lui Elyseu, arzând de focul divin intrăm în altarul tău.

«Fiică a lui Elyseu, veselie, scântee măreaţă a zeilor!!»

Această simfonie, este dintre toate celelalte ale autorului, cea mai grea de executat; ea cere studii repetate făcute cu răbdare şi mai ales bine îndreptate. In afară de aceasta e de neapărată nevoe de a avea un număr de cântăreţi cu atât mai mare cu cât e vădit că corul trebue să acopere în multe locuri orchestra, şi că dealtminteri, chipul cum e dispusă muzica pe cuvinte, şi urcarea peste măsură a oarecăror părţi ale cântului, îngreuiază mult emisiunea vocii, micşorând puternic volumul şi tăria sunetelor.

. . . . . .

. . . . . .

Ori ce s'ar spune, când Beethoven, terminându-şi opera, şi-a cuprins cu privirea măreţile dimensiuni ale monumentului ce ridicase, a trebuit să-şi zică: «acum poată să vină moartea, eu mi-am îndeplinit menirea.»

Tip. Brănișteanu, Pas. Imobiliara

Biblioteca

Teatrului Naţional

Ultimele Noutăţi apărute:

No. 15. *Shakespeare W.* **Noaptea Regilor,** *sau* **Ce-ai voi.** Comedie în 5 acte şi 7 tablouri, trad. de I. Pereţ 7.50

No. 16. *Sabaru Al.* **Cain.** Dramă în 3 acte 7.50

No. 17. *Ibsen H.* **Raţa sălbatecă.** Dramă în 5 acte, trad. de D-na Laura Dragomirescu 7.50

No. 18. *Ibsen H.* **Nora.** Dramă în 3 acte, trad. de D. N. Ciotori . 7.—

No. 19. *D'Annunzio G.* **Cetatea moartă.** Tragedie în 5 acte, trad. de Al. Dem. Marcu . . 8.—

Editura „Viaţa Românească", S. A.

37, Calea Victoriei, 37

BIBLIOTECA MUZICALĂ
„VIAŢA ROMANEASCĂ“
Sub direcţiunea d-lui MAXIMILIAN COSTIN

In anii din urmă interesul pentru muzică aleasă a luat la noi un avânt îmbucurător. Dar tocmai de aceea lipsa unei biblioteci de literatură călăuzitoare în această direcţiune devine tot mai mult simţită. Acest gol vine să-l umple noua noastră

Bibliotecă Muzicală

menită a cultiva şi rafina gustul artistic, a adânci priceperea operelor marilor genii ale Muzicei şi a deschide astfel tuturor iubitorilor de artă poarta tainică spre lumea celor mai sublime emoţii.

Atât publicul pasionat al concertelor cât şi tineretul dedat studiului muzicii vor găsi în scrierile bibliotecei, instructive şi plăcute cărţi călăuze.

Luând iniţiativa acestei publicaţiuni, Societatea de **Editură „Viaţa Românească“** îşi îndeplineşte faţă de cultura Românească, o adevărată datorie şi speră ca **„Biblioteca Muzicală“** să fie călduros susţinută de toţi devotaţii acestei înălţătoare arte.

Tip. Brănişteanu.

Preţul Lei 150.—